
THE GETTY CENTER LIBRARY
Why ask for the moon
when we have the stars?
AS

LA SCULPTURE GRECQUE
A DELPHES

LA SCULPTURE GRECQUE A DELPHES

---

40 planches d'après les originaux du Musée de Delphes

TEXTE PAR MM.

CH. PICARD
Directeur honoraire de l'École
française d'Athènes.
Professeur à la Sorbonne.

P. DE LA COSTE-MESSELIÈRE
Ancien membre de l'École d'Athènes.
Chargé de Conférences
à l'École des Hautes Études.

PARIS
E. DE BOCCARD, Editeur
1, RUE DE MÉDICIS
—
1929

Les sanctuaires, centres d'art.

Un grand sanctuaire hellénique, c'était (et c'est encore, si la fouille est intervenue) une sorte de musée — à la manière où faisaient aussi figure de musées les églises florentines ou les appartements de Versailles : collection d'art, animée non par la vie un peu factice des séries tour à tour formées et qui se complétaient, mais bien par l'énergie originale d'une création ininterrompue.

La piété d'abord, puis l'ostentation, l'ambition même, ont à chaque siècle, dans l'antiquité, multiplié les offrandes autour des temples ; cités et particuliers saisissaient maint prétexte pour commémorer là quelque gloire, dans le bronze ou le marbre des statues, dans le tuf poreux et mat, le fin calcaire gris, ou le Paros doré des « Trésors ». Centre d'activité religieuse et politique, certes, mais non moins d'effort esthétique, le sanctuaire dut prendre très tôt l'aspect d'un vaste atelier toujours productif. Et non pas fermé : toutes les écoles au contraire s'y affrontèrent, et les sculpteurs les plus divers y travaillèrent côte à côte, avec le fécond stimulant de l'œuvre voisine à surpasser. Là, et d'une telle concurrence, est né, en sculpture, le réel « miracle » grec : une voie sitôt ouverte, les artistes s'y précipitaient, et, l'un l'autre se poussant, se dépassant, ils exploraient tous ses prolongements ; sitôt trouvés tel procédé heureux ou tel thème inédit, les diverses ressources

en étaient étudiées, exploitées, développées ; bientôt l'on courait à quelque autre conquête. Et la technique éprouvée comme les inventions de chaque maître ou de chaque école ont servi de commune leçon, restant pour l'avenir un enrichissement. De la sorte fut réalisé, en art, ce « panhellénisme » auquel ne put parvenir aucune politique grecque, et qu'au vrai n'atteignit guère la religion même. Aussi les fouilles, retrouvant les débris mutilés des belles œuvres édifiées sur place, ne recomposent-elles point, ainsi que trop souvent nos galeries modernes, des ensembles artificiels ou disparates ; elles ne font que rapprocher, diligemment et pieusement, les « lambeaux d'un poème dévasté » ; poème dont les lacunes, dues aux ravages du temps, voire aux déprédations des pillards anciens ou récents, ne rompent l'unité ni la continuité : ce qui subsiste nous a gardé fidèlement le reflet des grandes époques d'art.

Delphes.

Parmi les premiers sanctuaires grecs, peu furent aussi riches en chefs-d'œuvre que Delphes ; il n'en est guère que l'archéologie ait fait aussi intensément revivre. Les fouilles françaises (partiellement ébauchées dès 1863 par P. Foucart) y furent commencées de manière exhaustive, en 1892, par Th. Homolle et ses collaborateurs de l'École d'Athènes, puis continuées activement jusqu'en 1901. Ralenties depuis lors, mais non point achevées, elles se poursuivent encore aujourd'hui ; cependant l'effort principal des savants français se porte maintenant, de préférence, sur la publication des découvertes. Il a paru bon, — sans empiéter sur la publication détaillée que nous donnons par ailleurs, sans préjuger même de ses résultats, — de présenter ici, sommairement, l'essentiel des monuments figurés rendus au jour. D'une simple promenade à travers les salles du Musée delphique, on emportera une vue

d'ensemble, précise, et assez complète, sur l'évolution de l'art grec : c'est le privilège de Delphes, que presque toutes les phases et quasi tous les aspects de cette production y soient représentés, souvent même par des pièces capitales.

L'ARCHAÏSME

Statues argiennes.

Après l'obscure rééducation de quatre ou cinq siècles qui fut en Grèce nécessitée par la ruine des civilisations « égéenne » et « mycénienne », l'art, proprement hellénique cette fois, devait renaître, et non point au hasard : en Crète d'abord, mais presque aussitôt en Ionie, et dans le Péloponnèse. On n'a, sur les lents débuts de l'archaïsme péloponnésien, que peu de documents ; les plus importants, c'est Delphes qui les fournit. L'école argienne, célèbre durant toute l'antiquité, s'y révèle à nous, vers le début du VIe siècle avant J.-C., par une œuvre caractéristique des tendances qui gardèrent sa faveur : goût de la solidité, de la symétrie, de la forme imposante ; les deux statues jumelles signées de Polymédès d'Argos (pl. I) sont, d'avance, autre chose que les habituels « Apollons » ou « Couroi » dont l'archaïsme devait multiplier, autour des temples, les immobiles effigies. Sous une face débonnaire, la force presque animale du corps est accusée, non point dans le détail anatomique si conventionnel (l'incision qui tente de délimiter le thorax relève du dessin schématique plus que de la sculpture), mais par l'importance donnée à tout ce

qui, dans ce corps, participe à une action : encolure de bête de trait, pectoraux massifs, genoux musclés sur des jambes puissantes, poings serrés, bras qui tirent et portent au lieu de pendre tout à fait inertes comme d'ordinaire chez les « Apollons ». C'est que nos « Couroi » ne sont pas des personnages quelconques ; il s'agit (l'inscription de Polymédès le dit, mais on l'avait pressenti avant de la déchiffrer) des argiens Cléobis et Biton, ces deux frères dont Hérodote nous rapporte, déjà déformée, la vieille légende : ils auraient traîné le char de leur mère depuis la ville jusqu'au sanctuaire de la déesse Héra ; et la mère ayant prié celle-ci d'accorder à l'exploit de ses fils la meilleure des récompenses, ils s'endormirent dans le temple pour ne plus se réveiller. Ces jumeaux aimés des dieux, — à la carrure excessive, figés dans leur effort pieux, et qui tendent le cou sous la lourde parure de leurs grosses boucles raides, — ne nous invitent-ils pas, dès notre entrée dans l'archaïsme grec, à nous souvenir des *canons* sculpturaux de l'Egypte memphite ?

Mélopes de Sicyone.

Une autre œuvre évoque ce passé à Delphes ; elle constitue encore, pour une école péloponnésienne très renommée, — celle de Sicyone, — l'un des premiers documents jusqu'ici connus. Les Dioscures, Castor et Pollux, reviennent d'une razzia fructueuse, ramenant un troupeau de bœufs (pl. II, 1) ; deux lances sur l'épaule gauche, une autre à la main droite, et drapés dans leur manteau de guerre, ils vont d'un pas cadencé, dont le rythme militaire s'impose curieusement aux animaux escortés : la perspective est conçue « à l'égyptienne » ; toutes les jambes s'alignent parallèlement en profondeur, et pareilles sont les enjambées. Mais un artiste grec, même très archaïque (nous sommes ici au second quart du VIe siècle), ne saurait

accepter que l'uniformité allât jusqu'à la monotonie, et, dans chaque file, le nôtre a tourné vers nous, de face, la tête de bœuf la plus proche, tandis que les bêtes les plus éloignées restent quasi géométriquement de profil dans le sens de la marche. Au même cycle légendaire, et au même édifice, appartient cette composition hardie où les Dioscures, à cheval, encadraient le navire Argô (id., 2). L'œuvre, cette fois, est purement hellénique. La précision demeure extrême (boucliers ronds suspendus au bordage bien dessiné, comme ils l'étaient réellement dans les vaisseaux de guerre primitifs) ; mais la symétrie est délibérément brisée : seule paraît la moitié antérieure du vaisseau, et rien à droite ne vient faire pendant à la ligne oblique de la proue visible à gauche ; quant à l'audacieux raccourci du cheval monté, il fut, de bonne heure, familier aux illustrateurs grecs, qui, du cheval, connurent la silhouette de face presque aussi tôt que le profil. Les personnages debout sur le navire jouent de la cithare : c'est au son des hymnes qu'Orphée mena jusqu'en Colchide les Argonautes. A leur gloire était consacrée une autre métope au moins, qui représentait (on n'en a qu'un débris) le bélier à la toison d'or ; deux encore nous attestent l'habileté du sculpteur sicyonien : sur l'une le taureau divin enlève Europe ; sur l'autre (pl. II, 3), le sanglier de Calydon fait tête, robustement râblé, cependant qu'un petit chien (le contour en subsiste sous le poitrail du monstre) s'apprête à le saisir aux « suites » : notre animalier connaît bien la chasse.

Le sphinx naxien.

Les Péloponnésiens ne furent point seuls, au VIe siècle, à fréquenter Delphes. Les Ioniens des îles et de l'Asie Mineure comprirent l'importance des sanctuaires grecs, là surtout où un oracle flattait les crédulités supersti-

tieuses : s'ils ne purent, à Delphes, non plus que les Lydiens ou Phrygiens philhellènes, imposer leur prépondérance politique, du moins y firent-ils pénétrer leur art. Comme de toutes parts s'insinue la mer dans les golfes découpés du Péloponnèse, un fort courant d'ionisme, chargé d'influences orientales, avait baigné d'ailleurs, dès le VIIIe siècle au moins, l'abrupte masse dorienne ; il s'y infiltra, l'imprégnant : quelques apports de cette sorte se laisseraient peut-être discerner déjà pour les Jumeaux argiens et les métopes de Sicyone. Mais l'ionisme va s'affirmer directement. L'île de Naxos, puissante jusqu'à la fin de l'archaïsme, et qui voulut bénéficier à Délos d'une sorte d'hégémonie « cycladique », dédie à Delphes aussi, au milieu du VIe siècle, une offrande étrange : ce sphinx (pl. III et IV) qui dominait les autres ex-voto du haut de sa colonne élancée. L'origine du motif est bien orientale, mais tous les monstres androcéphales des vases peints ont dû servir d'intermédiaires avant qu'on aboutît à cette œuvre ionienne, et c'est bien un Grec qui a repris le thème asiatique : tête humaine, ailes d'oiseau, corps de chien ou de lion, aucun lien logique entre ces éléments disparates ne parut concevable à son clair bon sens ; aussi n'a-t-il cherché que l'effet décoratif, sans vouloir justifier par de laborieuses transitions le trop fantastique assemblage : commode artifice de stylisation, franchement souligné, que ce corselet de plumes au poitrail, épanouies en pennes sous le chaperon adventice des épaules. Pourquoi cette œuvre à Delphes ? On se l'explique : elle se dressait dans le vieux sanctuaire prophétique de la Terre (antérieur à l'oracle d'Apollon, qui l'engloba dans son enceinte sans le détruire), et elle pouvait y symboliser la religion supplantée par le jeune dieu ; d'ailleurs, le sphinx fit sans doute figure, pour les Naxiens, d'emblème quasi héraldique : on connaît à Délos une offrande de la même île, colonne ionique plus petite, mais semblable, surmontée d'un autre sphinx assis. L'ex-voto de Delphes, le plus intact, est curieux aussi par le contraste qu'on note entre la simplicité

de la noble ligne décorative et la minutie amusée du détail. La tête, belle déjà (pl. IV), rappelle celle de tous les « Couroi » ioniens, avec sa chevelure festonnée sur le front, ordonnée en chapelets sur le crâne, épandue sur le dos et les épaules en tresses serrées par places ; les yeux, circonflexes, bien levés, et le sourire qui tend les lèvres un peu serrées décèlent-ils, pour une fois, autre chose qu'un procédé d'école : quelque volonté d'exprimer le mystère dont le sphinx fabuleux est l'énigmatique gardien ?

Caryatides de Cnide.

N'en cherchons pas aussi long dans les autres œuvres ioniennes qui désormais se multiplient à Delphes. Ionien, en effet, d'esprit et d'exécution, ce monument votif, ce « Trésor » que Cnide (cité d'origine dorienne pourtant) éleva au milieu du VIe siècle dans le sanctuaire delphique. Deux Caryatides, à l'entrée, supportaient en partie, — colonnes vivantes, — l'entablement orné de perles et d'oves d'un goût encore discret ; mais, dans ces Caryatides mêmes, le détail si cher aux Ioniens commence à foisonner : pour la tête surtout, véritable travail de ciseleur, voire d'orfèvre (pl. V) ; les globes des yeux (aujourd'hui béants), et les frisons étagés sur le front, étaient faits de pièces rapportées : émail ou pierre de couleur pour les yeux ; pour les boucles, menues spires de marbre : leurs encastrements sont pratiqués dans la masse, — elle-même déjà striée, ondulée, festonnée, — de la chevelure, au-dessus du front et des tempes. D'autres pièces rapportées, métalliques cette fois, étincelaient sur les boucles d'oreilles et le diadème ; à celui-ci se superpose, sans trop d'artifice, la haute coiffure cylindrique, le « calathos », que surmontait à son tour l'indispensable chapiteau. Le devant du « calathos » lui-même a été décoré, comme le bas d'une *columna caelata*, d'un fin relief, tout ionien encore avec

ses personnages drapés, minces et droits (Apollon, et les Muses ou les Charites). Tout cela était peint de couleurs gaies, et l'avenant visage reste illuminé par le sourire qui fait saillir les pommettes, remontant les coins externes des yeux.

Caryatides de Siphnos.

Faut-il, dans les Caryatides cnidiennes, voir le premier exemple de ce thème architectural et plastique qui trouva son expression parfaite, vers la fin du ve siècle, sur l'Acropole d'Athènes, dans la tribune de l'Érechtheion ? Les Cnidiens, en tout cas (leur inscription dédicatoire en témoigne), furent très fiers de ces statues féminines qui attiraient l'attention sur leur Trésor. Et l'innovation eut un succès presque immédiat : quand, vers 525 avant J.-C., l'île de Siphnos, enrichie par la découverte de mines d'or, voulut faire élever à Delphes un Trésor somptueux parmi les plus somptueux, elle le para aussi de Caryatides. Mais les Siphniens exagérèrent un peu le faste ; la profusion de détails et d'ornements déborda, des statues féminines, sur tout l'édifice. Si le visage de leur Caryatide (pl. VI) est plus apaisé que celui de la Cnidienne, un peu moins agrémenté même de pièces d'applique (les bijoux d'oreilles et les mèches de cheveux étaient néanmoins rapportés, mais non les yeux), il est plus lourd. Plus lourd également le corps (pl. VII) avec ses draperies pesamment exactes. Le chapiteau, à son tour, paraît démesurément développé et historié ; la scène qui décore l'arrière du « calathos » (l'avant est brisé) montre un relief accentué, et non plus modeste ; l'échine même, de proportions excessives, s'est surchargée de lions dévorant un cerf. Même pléthore en toutes les parties de l'édifice : l'ornement (rais-de-cœur, palmettes, oves, perles) prend ici, partout, une importance qui tournerait presque à l'emphase, voire,

comme la face de la Caryatide... à la bouffissure. Pourtant, si le luxe est prodigué, l'élégance du détail demeure intacte ; pourtant aussi, le Trésor de Siphnos est l'un des monuments les plus précieux que nous ait laissés l'archaïsme : par lui, nous savons enfin ce qu'était un ensemble décoratif complet, dans l'architecture ionique du VIe siècle.

Fronton de Siphnos.

La sculpture du Trésor est, en effet, bien conservée. Ne la jugeons pas seulement d'après le fronton : encore déséquilibré, sommaire et gauche, c'est l'œuvre d'un sculpteur attardé à de vieilles formules ; il n'atteint, par exemple, la ronde-bosse, que grâce à un artifice : le champ est simplement évidé, reculé, derrière la partie supérieure des personnages, qui ne s'en dégagent qu'à mi-corps ; la trouvaille est bonne en soi, car les figures se détachent assez heureusement, pour le haut, sur un fond aéré ; mais on n'en a nullement profité pour les modeler : elles restent traitées en reliefs découpés et plats. La composition même est maladroite (pl. VIII) : Athéna, au centre, saisit le trépied prophétique que veut emporter Héraclès (à droite), tandis qu'à gauche Apollon est retenu par sa sœur Artémis : personnages figés, à peine expressifs, malgré, peut-être, l'intention spirituelle, mal servie ; pour un peu, on les préférerait gesticulants ; nul lien n'apparaît avec les divinités qui tournent le dos à la scène, ni avec les attelages, ni avec les petits écuyers ou combattants des angles. Arrêtons-nous plutôt aux frises : avec elles, du moins, nous touchons au chef-d'œuvre.

Frises siphniennes Ouest et Sud.

Sur la façade principale du Trésor, l'entablement soutenu par les Caryatides comportait une frise dont deux blocs sur trois nous sont parvenus (pl. IX). A gauche, Hermès maintient les chevaux ptérophores d'Athéna ; celle-ci (elle-même ailée), le pied droit posé sur son char, jette son égide sur ses épaules ; derrière elle un personnage nu fait mine de se retourner vers la scène centrale, où une autre déesse (Aphrodite sans doute) est occupée, tout en descendant de char, à se passer un collier autour du cou. En la partie droite, perdue, figurait probablement un troisième attelage et une troisième déesse (Héra), et l'ensemble devait ainsi représenter le jugement de Pâris. Mais ce qui nous intéresse est moins le sujet, moins même le principe rigoureusement tripartite de la composition, que la puissance décorative de l'ensemble. Le sculpteur n'est attentif qu'à l'expansion vigoureuse et aux imposantes combinaisons de la grande ligne ornementale ; sa technique est rapide, emportée, dédaigneuse des minuties et du fini, soucieuse avant tout de pousser à l'effet les jeux majestueux de l'arabesque. Il stylise, sans trop de sacrifices, sans graves inexactitudes, mais en fougueux virtuose.

Le même esprit (sans doute aussi la même main) se révèle dans la frise méridionale (pl. X). Un défilé de chars et de cavaliers y accompagnait des scènes d'enlèvement ; mais ici, à côté de l'ampleur dans l'expression, qui se manifeste toujours en souveraine, le goût du détail évocateur reprend ses droits ; les queues et les crinières des chevaux, par exemple, ondulent librement, bien peignées... presque partout — sauf dans la scène même d'enlèvement (fragm. 4), où la queue du cheval, contre la caisse du char, pend étroitement tressée : c'est que cet attelage-là doit encore fournir une longue course, emportant le ravisseur et sa proie, tandis que les autres chevaux, ceux du cortège préparé

— et troublé — ont reçu une toilette de fête ; le sculpteur lui-même nous en prévient : le cheval monté du fragment 2 porte à la tête une bandelette de feuillage, et, du cheval attelé qui le suit, la queue a gardé le pli des tresses coutumières : elles se défont tout juste dans le mouvement de détente, bien observé, par quoi l'animal les secoue. Notre décorateur est un animalier averti, remarquablement sensible à la noblesse et au rythme des formes du cheval ; mais, sans méconnaître sa spéciale maîtrise, on conviendra que ses figures humaines sont les moins bien venues : dans la scène d'enlèvement, le travail est sec, l'anatomie et les gestes, imprécis, les lignes, compliquées.

Frises siphniennes Est el Nord.

Cette réserve ne s'appliquera point au sculpteur des frises Est et Nord (pl. XI-XIII). Celui-ci, d'ailleurs, avait beaucoup moins le goût de l'arabesque et de la stylisation ; il voulait, avant tout, bien garnir toute la surface qui s'offrait à son ciseau, et n'omettre aucun détail des figures qu'il a fait foisonner. Ses personnages sont bien modelés, et ici les reliefs « tournent », alors qu'à l'Ouest et au Sud ils se bornaient à « faire silhouette » (c'était là, au reste, plutôt qu'infériorité, parfaite entente du minimum qu'il soit utile d'indiquer pour obtenir à peu de frais le maximum d'effet décoratif). Non pourtant qu'à l'Est et au Nord ce souci d'exécution soignée et de minutieuse exactitude disperse notre attention aux dépens de l'effet d'ensemble ; mais celui-ci est d'ordre plus descriptif et narratif que purement ornemental. Ici, l'artiste nous a conté une geste héroïque, avec complaisance et fidélité, tandis que pour le décorateur de l'Ouest et du Sud le récit traditionnel était (bien plus qu'une fin en soi) un point de départ et d'appui, un « substrat », un prétexte ; confrontant de part et d'autre la mise en œuvre des thèmes légendaires, on

dirait volontiers que les frises Ouest et Sud ont été traitées en poèmes lyriques, les frises Est et Nord en épopées.

La frise Est est divisée en deux parties égales (pl. XI-XII : 1-2, moitié gauche ; 4-5, moitié droite), dont la juxtaposition est destinée à suggérer, non l'unité de lieu, mais une simultanéité dans le temps. A droite, les héros grecs et troyens combattent ; à gauche, les dieux assemblés sont censés suivre, du haut de l'Olympe, les péripéties du conflit, et leurs gestes indiquent qu'ils s'y intéressent avec véhémence. Zeus seul — au centre de la file qui visait à donner l'impression d'un hémicycle — paraît paisible, assis sur son trône ouvragé. Derrière lui, Apollon se retourne vers deux déesses (Artémis et Léto ?) qui l'interpellent, tandis qu'Arès, en armes, boude un peu à l'écart. A Zeus, — que venait, en lui caressant le genou, supplier une déesse (Hébé, Thétis, Aphrodite ? la main et les pieds subsistent seuls) — faisaient face quatre divinités (la première est perdue), parmi lesquelles, à son égide bordée de serpents, on reconnaît Athéna ; celles-ci semblent exhorter Zeus à intervenir dans la mêlée. Or, le combat, que rien ne sépare de l'assemblée olympienne, se livre sur la terre — ici à droite — autour d'un guerrier mort ; deux Troyens (à gauche ; le second est Énée, désigné par une inscription peinte) s'avancent contre deux Grecs (à droite ; le premier, dont le bouclier porte une tête de Gorgone, serait peut-être Ménélas). Pour s'affronter, les héros ont mis pied à terre ; leurs écuyers, fort attentifs, maintiennent à l'écart leurs chevaux piaffants. Enfin, tout à droite, Nestor (inscription dans le champ ; la tête est retrouvée, pl. XI-XII, 3) intervient, main levée, pour proférer un ordre ou un conseil, ou, tout simplement, il poursuit son habituel bavardage.

La scène nous intéresse bien à la manière d'un récit épique. Mais quel épisode précis de la guerre de Troie était ici représenté ? Lutte pour le cadavre de Sarpédon, ou d'Euphorbe, ou de Patrocle, a-t-on dit ; l'artiste n'a-t-il pas voulu, tout autant, figurer une « scène homérique » intégrale, une synthèse (dieux dans l'Olympe, héros dans

la plaine troyenne), un combat-« type » qui s'appellerait, non « les exploits de Ménélas » ou « la mort de Patrocle », mais « l'Iliade » ou « l'Épopée homérique » ? De même, la frise Nord n'adhère sans doute étroitement à aucun texte, ni d'Hésiode (qui a pu être l'inspirateur), ni même peut-être des cycles secondaires. Elle commence, à gauche (pl. XI-XII, 6), par un détail pittoresque : là, Héphaistos actionne, d'un mouvement alternatif, les deux soufflets de sa forge ; puis, deux déesses marchent au combat ; deux géants leur font face (pl. XIII, en haut, à gauche), après quoi le combat contre les géants se déroule dans toute son ampleur ; on reconnaît Héraclès parmi les Olympiens, à la peau du monstre de Némée nouée sur sa poitrine, Cybèle dans un char traîné par des lions dont l'un mord un Titan à plein corps, Artémis et Apollon penchés en avant pour tirer de l'arc ; les révoltés fuient, meurent, ou font face en bon ordre (ibid., à droite). Le char de Zeus figurait au centre de la mêlée : l'attelage seul subsiste (même pl., en bas, à gauche) ; devant lui, Héra se retourne pour achever un gisant blessé, puis Athéna, Arès, Hermès, attaquent chacun deux adversaires, tandis qu'aux pieds d'Arès un géant, atteint à la tempe par une flèche, achève de mourir ; enfin, avec une divinité montée aussi en char et un dieu cuirassé qui frappe un ennemi tombé sur le genou (pl. XI-XII, 9), on arrive à l'extrémité droite de la composition.

Celle-ci, malgré le fourmillement des menus détails, malgré quelque gaucherie dans la perspective (les plans s'entrecroisant au lieu de se superposer, il est parfois difficile de distinguer à quel géant un dieu fait face, et réciproquement), est animée, d'un bout à l'autre, par un vrai souffle d'épopée. Toute débordante de mouvement et de vie, elle reste remarquablement *une*, grâce à une sorte de rythme impérieux que scandent les enjambées puissantes des dieux et leurs gestes larges ; ces dieux vont, irrésistibles, en plein déploiement de vigueur, tandis que les Titans, sous leurs gros boucliers ronds, piétinent et font tête ; de proche en proche, le motif (Olympien impétueux

contre géants tenaces) s'affirme, se complète, se répète en variantes heureuses ; de place en place, les chars équilibraient l'ensemble sans le fragmenter. Et voilà atteint ce mouvement unanime, exprimé par la répétition des éléments et l'insistance du rythme et des lignes, qui désormais caractérisera la frise ionique ; la continuité, sans ruptures ni coupures, tel en est et en sera le mode d'expression. Alors que les métopes doriques décomposent, analysent, une légende, — voire une simple scène —, en épisodes distincts, et que les frontons la balancent en deux moitiés symétriquement ordonnées vers un centre, la frise ionique déroule et développe une action généralisée.

La frise Nord de Siphnos fait cela, et excellemment, et (pour nous qui avons si peu de grands documents archaïques, qui n'en avons guère d'aussi complet) elle paraît le réaliser pour la première fois dans l'histoire de la sculpture grecque. Mais son inestimable valeur ne doit point nous laisser méconnaître, dans le reste du Trésor, la naissance aussi, — ou du moins la première apparition à nos yeux, — de motifs plastiques qui deviendront, plus tard, illustres. Les Caryatides de Siphnos, après celles de Cnide, sont comme la préfiguration des Caryatides de l'Érechtheion ; de même les dieux réunis à l'Est nous feraient présager la divine assemblée qui consacrera de sa présence la frise « panathénaïque » du Parthénon ; au Parthénon encore, on retrouvera ce défilé de chevaux et de chars qui décore la frise méridionale de Siphnos. L'honneur du Trésor siphnien — malgré ses outrances, ses naïvetés et ses maladresses — est d'évoquer légitimement une aussi prestigieuse descendance.

Ne parons point pourtant ce Trésor de trop classiques qualités. L'exubérance dans la décoration — à la fois charmante parce que juvénile, et... un peu fatigante parce qu'indiscrète — voilà son principal caractère ; or il n'est point classique ; le chemin sera long encore, qui mène à l'Acropole d'Athènes ; et l'étape décisive de l'art est, à Delphes même, le Trésor des Athéniens (ci-après, p. 23).

Si la composition de la frise siphnienne Nord est heureuse — presque parfaite, — celle de la frise Est reste encore bien conventionnelle et gauche : l'effort vers la clarté y tourne à l'explication intempestive, et se manifeste par une élémentaire et brutale rupture d'unité ; les corps, trapus à l'excès d'ailleurs, sont sans doute admirables de vigueur et d'élan ; mais que dire des têtes, si sommaires (pl. VIII, XI-XII), où n'apparaît guère cette finesse qui étincelle en tant d'autres détails : comment louer les couleurs bruyantes dont le beau marbre parien était encore enluminé ? Nous n'avons pas quitté l'archaïsme ; il est plaisant et puissant, car, sous le ciseau de l'artiste ionien, il tressaille d'une vie intense et joyeuse ; il a fait rompre bien des entraves ; néanmoins beaucoup de liens tenaces l'enserrent encore.

Frontons du grand temple d'Apollon.

Mais, à la fin du VIe siècle, un autre esprit se forme et s'accrédite. C'est le temps où s'épanouit à Athènes l'art proprement attique : après une « fièvre de croissance » ionisante, il va délaisser les afféteries et les grâces pour tendre à une élégance dépouillée, sans pour cela rechercher l'effet plus sévère et statique que nous appelons « dorien ». A Delphes, la puissante famille des Alcméonides, exilée d'Athènes, s'était fait adjuger, dans les travaux de reconstruction du grand temple (détruit en 548 avant J.-C. par un incendie), tout au moins leur achèvement. Les dix dernières années du VIe siècle virent cette entreprise ; de cette période datent les sculptures des frontons : il est permis d'en faire honneur à un atelier attique. Malgré mutilations et lacunes, on a pu reconstituer l'ensemble qui décorait, en marbre, le fronton de la façade principale. Au centre, un quadrige débouchait de face : Apollon, Artémis et Léto occupaient le char ; à droite et à gauche

s'ordonnaient, en deux cortèges immobiles, des « Couroi » (compagnons d'Artémis) et des « Corés » (les Charites ou les Muses, compagnes ordinaires d'Apollon ; pl. XIV) ; enfin, de chaque côté, un lion saisissait une proie : cerf à droite (pl. XV), taureau à gauche. Bien que le lien n'apparaisse guère entre ces groupes d'animaux et les personnages, l'ensemble ne laisse pas d'être équilibré, imposant même. L'exécution, pour les animaux surtout, est ample à la fois et précise : le ciseau d'un animalier a bien exprimé le caractère essentiel de chaque corps ; tout au plus jugera-t-on un peu trop stylisées les crinières et les oreilles des lions, un peu trop allongé le cou du cerf ; mais le contraste est heureux entre la terreur que traduit l'œil fixe du cerf et le rictus rageur du lion qui fronce avidement son mufle. Dans les statues féminines, l'artiste s'est encore attardé à quelques fioritures, mais comme à regret ; ce qui l'intéresse, c'est, désormais, l'étude, nettement plastique, du vêtement en tant que masse décorative : ces gros plis tuyautés, très ronds et très nus, rien de superflu ne les vient compliquer ; là où le costume, à la mode du temps, exigeait que fût indiqué le détail, ce détail (colliers, crevés des manches, boucles) est traité assez largement, voire stylisé dans le sens de la simplification. Même stylisation simple dans cette courbe ornementale que décrit la robe de la Niké d'acrotère (pl. XIV) ; et ici s'allient de curieuse manière la fidélité aux cartons traditionnels (le vol est toujours exprimé par une « course agenouillée ») et l'observation directe de la réalité (plis très souples sur la poitrine, bien drapés, mais aérés et mouvants ; comparer la pl. XXV).

LA PRÉPARATION DES CHEFS-D'ŒUVRE

C'est Athènes d'ailleurs qui va, la première, triompher de l'archaïsme finissant, bien qu'au début du ve siècle il soit sur le point de se durcir en un académisme machinal. Mais voici la réaction, le sursaut : les victoires de Marathon et Salamine marquent bien plus que la déroute du Perse ; car, par elles, l'esprit hellénique a pris conscience et confiance. Ensuite, Athènes répudie, en art comme ailleurs, les vieilles précautions et les timidités. Sa production s'enhardit : de l'archaïsme avancé, ses maîtres ne vont plus retenir que la précision linéaire impeccable, avec certain charme délicat, mystérieux, juvénile, que meurtriront peut-être la fermeté, la clarté, la maturité des temps classiques. A la suite de Salamine, sur l'Acropole dévastée, le classicisme, un jour, s'épanouira ; mais cette floraison s'est préparée durant le bref intervalle de dix années entre les deux batailles décisives.

Trésor d'Athènes.

Mieux que partout ailleurs, c'est à Delphes, dans les sculptures du Trésor (pl. XVI) élevé par Athènes aussitôt

après Marathon (490 avant J.-C.), que l'on voit poindre cette aube de l'art le plus lumineux. On a contesté (malgré le témoignage des textes épigraphiques et littéraires) que ce Trésor des Athéniens fût en effet postérieur à Marathon : mais c'est se laisser égarer par certaines survivances archaïques et fermer les yeux aux nouveautés essentielles. Le classicisme à peine né se dépêtre de langes : quoi de surprenant si d'emblée il ne jaillit pas allègre et fort ? Précisément on suit, au Trésor des Athéniens, d'une métope à l'autre, cet essai de libération : l'art attique, ici-même, s'oriente vers la voie triomphale des Panathénées ; une dernière fois l'archaïsme sert de point d'appui, mais à un progrès, et comme pour un bond.

La façade principale (Est) du Trésor disait la gloire récente d'Athènes : cette revanche victorieuse des Grecs contre les Amazones, c'est, au vrai, une allusion mythique à Marathon, bataille où, comme les guerrières devant les jeunes héros, la molle Asie était « tombée sur le genou ». Les six métopes de cette façade découpaient la mêlée générale en scènes distinctes, mais clairement coordonnées : on avait, de gauche à droite, trois victoires de Grecs, (l'une, pl. XIX, 1) ; une victoire d'Amazone (XXI, 4) ; une Amazone accourant à cheval (id., 5) ; enfin, deux Amazones tirant de l'arc, de loin (id., 6). Tous ces épisodes doivent être conçus comme simultanés : c'est presque une composition d'ensemble. Des Amazones cavalières servaient d'acrotères, aux angles : toute la façade évoquait le triomphe de l'Hellade, puisque le fronton même, dont on a plusieurs débris (tête d'Athéna, pl. XVI) figurait sans doute l'apothéose d'Héraclès.

Les exploits de ce héros occupaient la face latérale Nord. Là, neuf métopes — scènes bien distinctes cette fois, et successives — montraient les victoires d'Héraclès sur le Lion de Némée (pl. XX, 1), sur l'Hydre de Lerne (débris), sur le Centaure (pl. XX, 2) ; son combat contre Cycnos, le brigand qui rançonnait les pèlerins de Delphes (pl. XVIII, 2) ; peut-être la dispute du trépied delphique

(très indistincte) ; la capture du cerf de Céryneia (pl. XVIII, 1) ; et trois autres prouesses : contre Diomède à qui Héraclès ravissait son cheval anthropophage, contre un géant ou un brigand, et enfin, contre une Amazone ; cette métope, la dernière à gauche, servait de transition avec l'Amazonomachie de la façade principale.

De même, sur la face latérale Sud, la victoire de Thésée sur une Amazone (pl. XIX, 2) reliait à la bataille générale les exploits individuels du héros. Cette série commençait à l'autre extrémité par l'entrevue de Thésée avec Athéna (pl. XVII, 1) : tableau d'une simplicité grave, pieuse, presque mystique, où la déesse vient accorder sa protection au jeune prince. Après deux métopes très mutilées (épisodes de la laie et de Sinis) venaient les victoires sur Sciron, que Thésée serrait à la gorge (pl. XXI, 2), sur Cercyon qu'il domptait à la lutte (id., 1), sur Procruste contre lequel il se ruait ; la capture du taureau de Marathon (id., 3) ; le combat avec le Minotaure (pl. XVII, 2) ; enfin, la victoire sur l'Amazone (pl. XIX, 2). Il est significatif que les Athéniens aient choisi, pour les exploits de leur héros national, cette face latérale Sud de leur Trésor : visible de loin, et en pleine lumière, elle dominait le trophée des dépouilles perses, tandis que la face Nord, consacrée à Héraclès, était moins éclairée, et dissimulée par d'autres édifices. La cité, ainsi (et cela est nouveau), donnait à son roi Thésée une importance au moins égale à celle d'Héraclès, le héros aimé de toute la Grèce sans doute, mais trop dorien encore pour symboliser seul, désormais, la victoire exclusivement athénienne de Marathon ; bien plus, l'Attique mettait à la meilleure place les hauts faits de son favori, les consacrant par la bénédiction d'Athéna.

Enfin, la face postérieure (Ouest), peu apparente, représentait, comme la façade principale, une seule action distribuée en six tableaux, et non plus des exploits distincts. Le sujet — lutte d'Héraclès contre le triple Géryon — complète logiquement les scènes de la face Nord. Debout

près du chien Orthros expirant, Héraclès occupait à lui seul une métope (fragment, pl. XX, 5) ; il lançait un trait contre Géryon, dont les trois corps se superposent sur une autre métope (id., 6). Le bétail, enjeu du combat, figurait lui-même réparti en trois groupes (l'un, id., 3). Sur la sixième métope paraissait, sans doute, gardant le char du héros, l'écuyer d'Héraclès.

Que des archaïsmes subsistent, et vivaces, en toutes ces métopes, il n'est pas question de le méconnaître : si l'on n'en avait retrouvé qu'une, et que ce fût celle de l'Amazone (pl. XIX, 2), ou celle du cerf (pl. XVIII, 1 ; tête, pl. XX, 4) sans doute eût-on pu, tout d'abord, dater l'œuvre de la fin du VIe siècle. Mais une survivance est moins révélatrice qu'une nouveauté : examinant à son tour, loin des autres, la métope du Minotaure par exemple (pl. XVII, 2) ne songerait-on pas, dépassant la date de Marathon, à celle de Salamine ? L'épisode de Cycnos (pl. XVIII, 2) semble exactement contemporain des frontons éginètes. Enfin l'entrevue de Thésée avec Athéna (pl. XVII, 1) met face à face deux figures que l'on eût voulu séparer par un intervalle de dix années : la déesse, comme il arrive ailleurs, est traitée en statue de culte (bien affinée et allégée toutefois), et l'on pourrait à son propos, avant même la fin de l'archaïsme, parler d'une tentative *archaïsante ;* mais le héros est bien un jeune « Marathonomaque ». Le dosage des formules traditionnelles et des acquisitions neuves est donc complexe ; c'est justement que nous en sommes, avec l'art grec, à un passage, à l'instant fugitif où se font contrepoids les deux plateaux de la balance : une vibration présage la décisive, l'imminente rupture d'équilibre.

C'est aussi que nos métopes ne sont point toutes de la même main ; on peut les répartir entre quatre ou cinq sculpteurs, les uns attardés encore à des procédés anciens, les autres bien maîtres déjà d'un métier plus libre, tous pourtant en possession d'une technique solide et tous curieux d'innovations. Ils n'ont plus de progrès à faire en

anatomie : l'Héraclès au cerf, sur la plaque la plus « archaïque » de la série (pl. XVIII, 1), ne le cède en rien, pour l'étude des flancs et des muscles intercostaux, au Discobole myronien ; c'est un « écorché » savant, didactique presque à l'excès. Ailleurs se révèle une observation aussi étendue, mais plus expérimentée et judicieuse : le détail anatomique, moins sec, ne vient plus jouer qu'avec à-propos et mesure, dans la métope du Héros combattant (pl. XIX, 1), et dans celle du Minotaure (pl. XVII, 2), où la division cruciale de l'abdomen, notamment, est atténuée par un modelé d'une remarquable douceur : on ne peut plus ici parler d'archaïsme. Les proportions sont, à peu de chose près, celles du ve siècle classique (Thésée, pl. XVII, 1, Héraclès, pl. XX, 1), excepté lorsque l'artiste a voulu accentuer l'aspect « monstrueux » d'un brigand ; ou, simplement, parer aux déformations de la perspective : les sculptures en effet avaient été exécutées pour occuper sur le monument des places précises, et le raccourci même est prévu. Vue de plain-pied par exemple, une Amazone cavalière semble accolée au flanc de sa monture (pl. XXI, 5) ; mais, de plus bas, elle apparaît assise de côté. Même entente des effets lumineux : au Nord, le détail, qu'atténuerait la pénombre, est souligné avec une insistance qui rappelle le dessin, voire l'incision, ou même le ciselage des bronziers (pl. XVIII, 1) et des ornements adventices meublent le champ (id., et XX, 1) ; au Sud, où régnait la pleine lumière, le dessin s'apaise et fait place au modelé ; le champ se dépouille (pl. XVII, 2, XXI, 1) et toute l'importance est laissée aux figures, bien détachées, où le soleil poussera au relief les plus menues indications : voilà pourquoi celles-ci deviennent discrètes, même lorsqu'elles sont, en réalité, audacieuses (métope du Minotaure : la musculature de Thésée sensible, sous la tunique, presque transparente malgré ses petits plis).

Une autre conquête décisive est celle du mouvement. Sans doute, les frises siphniennes (pl. XIII) avaient-elles déjà secoué toute inertie ; prenons garde pourtant que le

mouvement n'y est guère individuel : c'est l'ensemble de la composition qui l'exprime, ordonnance, rythme, jeux de lignes et de vêtements animant toute la scène. Au Trésor des Athéniens, plus de mouvement généralisé : les personnages sont groupés deux à deux ; plus de draperies à remuer : il faut faire vivre et agir des figures nues. Les sculpteurs y réussissent tous, avec une aisance qui est le fruit d'une longue habitude. Quand fut découverte la métope du cerf (pl. XVIII, 1, la plus archaïque, insistons-y), le corps même de l'animal manquait ; privé de tout partenaire et de tout support, celui d'Héraclès fut, néanmoins, interprété sans hésitation : le héros bondissait sur quelque adversaire ou quelque proie. De même s'explique sans peine la métope de Sciron (pl. XXI, 2) : il n'y subsiste de Thésée qu'une main gauche empoignant le brigand au cou (et une trace d'orteil presque effacé) ; on comprend néanmoins d'emblée le double mouvement de Sciron : violemment prostré par la force, aujourd'hui invisible, de Thésée, il se roidit encore en une suprême résistance (bras et torse), mais son effort se brise, et la tête souffrante commence de défaillir. Rien, enfin, de plus souple et cadencé que la chute languissante de Cycnos (pl. XVIII, 2) ; et là c'est un thème nouveau qui se manifeste : arrêt soudain dans une progression, réflexe immédiat de recul, et début de chute, on retrouve tout cela dans une figure d'Égine, mais aussi dans le Marsyas de Myron.

Il semble enfin qu'au Trésor d'Athènes la décoration de l'édifice « dorique » ait atteint dans sa plénitude son mode propre d'expression. Un équilibre très retenu, et comme une sorte d'unité profonde, marqués çà et là par quelques « rappels », relient tous ces petits tableaux fermés que sont les métopes. Dans chacune d'elles, deux personnages seulement s'assemblent : ils sont vifs sans exubérance ni gesticulations, car la place leur est mesurée ; isolés de tout contact étranger, ils doivent se suffire à eux-mêmes : la scène qu'ils jouent, privée de secours adventice, aura, tirant d'elle seule ses ressources, à demeurer claire sans commentaires explicatifs, éloquente et grande sans em-

phase, mais en même temps élégante, gracieuse, pour tenir dans l'édifice son rôle d'ornement. D'une loi extérieure, imposée par l'architecture à la manière d'une exigence rythmique ou métrique, naît ainsi la métope parfaite, où se créent, par une véritable nécessité interne, l'expression directe et pure de l'attitude, du geste, du mouvement, la composition sobre mais adroite, subtile sous les dehors d'une extrême simplicité, l'harmonie comme inconsciente et involontaire des lignes et des masses. Au Trésor d'Athènes, tout cela vient d'être, pour la première fois, impeccablement réalisé ; la leçon servira désormais, et, — par delà la métope même, — à tout ensemble sculptural. Devant ce triomphe décisif de la concision et de la netteté, ce n'est point seulement la naissance de l'art classique qu'il faut célébrer, c'est celle de l'atticisme.

Désormais, en effet, la dernière étape sera brève, avant « l'âge d'or » de la sculpture grecque. Durant trente années (480-450), voici que des forces originales s'essayent, s'affirment, s'organisent : forces que Myron va stimuler par ses hardiesses et Polyclète tempérer par ses préceptes. Les originaux de ce temps sont rares ; dès l'antiquité, les sanctuaires grecs furent dépouillés, au profit de Rome, de leurs chefs-d'œuvre classiques et « préclassiques ». Il a fallu des circonstances bien particulières pour que le sol de Delphes nous ait conservé quelques merveilles : c'est au prix d'un désastre que nous sont parvenus l'Aurige et les « Thyiades ». En 373 avant J.-C., des rochers énormes tombèrent des escarpements qui surplombent le site sacré, démolirent le temple et bouleversèrent les terrasses environnantes ; on dut alors reconstruire, remanier les murs de soutènement ; on remblaya au-dessus des offrandes broyées, souvent même avec leurs propres débris. Ainsi les fouilles ont retrouvé (outre des restes de statues votives et les sculptures du temple archaïque, ci-avant, p. 21) un document de valeur unique : l'Aurige, effigie de bronze (pl. XXII à XXIV).

L'Aurige (conducteur de char).

Il faisait partie d'un grand ensemble votif, d'un quadrige, dédié, semble-t-il, vers 480-475 avant J.-C. par un prince syracusain, pour commémorer une victoire à la course des chars. L'offrande était imposante : quatre chevaux, un petit serviteur à leur tête, un char monté par deux personnages : le prince et son « *héniochos* » (Aurige, conducteur), le tout de grandeur naturelle ; la dernière figure subsiste seule à peu près intacte (pour le reste, on a quelques débris : pattes de chevaux, rênes, bras d'enfant). L'Aurige, ceint du bandeau triomphal, rênes en mains, faisait défiler au pas de parade ses chevaux vainqueurs ; « il n'est plus dans l'action violente qui lui a valu le succès, il n'est pas encore au repos heureux qui suivra le concours, il est saisi dans le premier moment après son triomphe » (É. Bourguet). Il porte donc son vêtement de course : longue tunique, dont les coutures sont visibles sur les épaules (pl. XXIV) ; elle est maintenue sur le torse par deux cordelettes croisées (ainsi le vent ne s'y pouvait engouffrer), et serrée à la taille, très haut, par une forte ceinture ; au-dessous, l'étoffe tombe droite, en plis pareils à des cannelures (cette jupe était cachée en partie par l'avant du char) : l'artiste s'est plu à opposer une gaîne si sévère à la souplesse des plis mouvants, fluides, qui s'épandent sur la poitrine, se froncent aux bras, s'amoncellent arrondis au-dessus de la ceinture : l'étude du tissu, dont furent toujours curieux les bronziers grecs, est exacte et large.

Une opposition du même ordre est esquissée dans la chevelure, entre les petites mèches fines, collées au crâne, ciselées à plat, et les boucles qui, devant l'oreille, se tordent en volutes grasses et denses, ou s'effilent capricieusement — humides, dirait-on, de sueur — sur la nuque. Mais on a peine à s'arrêter à ces détails, tant on est attiré par le

caractère saisissant du visage. Ces yeux étranges qui l'illuminent — faits de deux pierres sombres enchâssées dans une pâte d'émail blanc, — cette mâchoire dissymétrique et forte, cette bouche accentuée, ces pommettes longues, et, — régulière, nette, fermée, — cette arcature des sourcils, tout cela concourrait pour un peu à évoquer une personnalité singulière. Pourtant, on peut croire qu'il ne s'agirait point ici, à proprement parler, d'un portrait ; pourtant aussi, n'est-ce point la méditation qui tend ces traits solides ? Ç'eût été contresens qu'éveiller des idées abstraites sous le front calme d'un Aurige ; nulle passion non plus n'émeut ce masque attentif. Ne cherchons donc ici qu'une révélation directe — exclusive, et portée à l'extrême intensité quoique l'immobilité soit rigoureuse — de la vie ; « le conducteur de char est beau, paisible, heureux d'avoir gagné le prix : il s'en contente... » ; c'est bien là « l'être librement développé, sans aucune tare, sain et d'une santé morale aussi bonne que l'autre. » (É. Bourguet). Il porte avec une grave fierté cette bandelette incrustée d'argent et de cuivre, signe et prix de sa victoire ; l'artiste n'a voulu que cela : traduire cette grandeur simple, tranquille, humaine, qu'il avait contemplée un soir de courses pythiques.

Ce qui nous retient cependant, nous séduit, mais nous inquiète presque, c'est précisément que l'œuvre soit si simple, et... complexe notre impression ! Nous sentons assez qu'une personnalité puissante se manifeste sous ces dehors sereins ; non celle du modèle : celle de l'artiste. Que celui-ci fût un maître, l'œuvre le proclame ; mais quel maître ? L'inscription mutilée ne nous le dit plus, qui portait la dédicace de l'offrande ; et l'on hésite à choisir entre les bronziers célèbres de ce temps — Amphion, Calamis, ou mieux Pythagoras. Il faut se résoudre à admirer pour elle-même cette statue — la plus parfaite, peut-être, parmi les bronzes originaux que nous a légués l'antiquité, — à saluer en elle, non l'œuvre de tel créateur, mais l'expression la plus haute de l'art classique à ses débuts.

L'Aurige est bien plus qu'un conducteur de chars : il nous apparaît, modeste mais conscient de sa vigueur, comme l'image même du classicisme adolescent.

Niké (Victoire) ; Apoxyomène.

Avec moins de prestige certes, mais non sans charme ni saveur, cette jeunesse de l'art classique se révèle à nous en d'autres sculptures delphiques. La « Niké » (Victoire en effet, ou déesse en marche ? pl. XXV) trouvée dans le sanctuaire d'Athéna Pronaia, est sobre, sévère même, mais non point sommaire ni sèche ; sa fine simplicité n'est point simplification : discrétion plutôt, d'un art plein de ressources, mais qui redoute l'emphase, qui vise à la grâce, non à l'effet. D'un pas rythmique et léger, bien qu'assuré, la Niké accourt en annonciatrice : elle précède de fort peu telle figure d'Olympie, et déjà elle évoque l' « Iris » du Parthénon. D'excellent style aussi ce bas-relief (id.), qui représente un athlète « *apoxyomène* » (occupé à se passer un strigile sur le bras), assisté d'un serviteur. Comme le voulait la tradition, l'athlète est « héroïsé », de sorte que sa haute stature domine un peu crûment la petitesse de son compagnon ; mais celui-ci est un enfant, un véritable enfant, et non plus, comme dans les scènes archaïques analogues, un homme en miniature : ses formes charnues, adoucies, contrastent heureusement avec l'anatomie virile de l'athlète, très soulignée — trop même, pourrait-on objecter : il y a là quelque chose qui sent son vieux temps, et le museau effilé du chien qui séparait les deux personnages est aussi d'autrefois. Pourtant le relief et le modelé sont d'une exécution délicate et ferme, d'une science très exercée, et le rythme d'une noble harmonie ; l'œuvre doit dater des environs de 460 avant J.-C., et ses « archaïsmes » s'expliquent : c'est là sculpture *funéraire*, asservie par son genre même à bien des règles traditionnelles ; on n'en admirera que davantage tout ce qu'elle a d'assoupli, de libre.

L'AGE D'OR

Métopes de la « Tholos ».

Le demi-siècle suivant vit s'élever des offrandes illustres ; ici comme ailleurs, toutes ont disparu : Phidias ne survit guère — et trop peu encore ! — que dans le Parthénon. Moins gravement incomplète peut-être nous est transmise l'œuvre de ses successeurs : grands artistes qui furent ses émules, ses collaborateurs ou ses disciples, sculpteurs plus humbles qui, sous l'influence ou la direction des maîtres, se révélèrent exécutants habiles, firent tous rayonner à travers la Grèce entière l'art de l'Acropole. A Delphes, dans le sanctuaire d'Athéna Pronaia, la « *tholos* » (temple de plan circulaire) fut édifiée et décorée par des ateliers formés en Attique : ceux-là même, on le pourrait croire, qui venaient de terminer l'Érechtheion. Les métopes de la « *tholos* » ont été martelées : leurs sculptures nous sont parvenues en éclats (pl. XXVI et XXVII) ; mais ces fragments mutilés restent caractéristiques : travail de « petits maîtres », assez retenu encore, très gracieux et fin, plein d'adresse à la fois et le plus souvent de franchise, malgré quelque recours à des formules déjà courantes. Les têtes (pl. XXVI) manquent parfois d'accent personnel, mais non point de ce

charme simple qui fut celui du ve siècle. Quant aux corps, les uns sont bien, pour l'anatomie et la pose, issus de tels prototypes que l'on retrouverait sur les frises du Parthénon (pl. XXVI, 4) ; d'autres sont plus en mouvement, quand les métopes représentaient des combats (Amazones, pl. XXVII) ; d'autres enfin reflètent les tendances nouvelles du siècle finissant : anatomies plus tourmentées, car les attitudes se compliquent (pl. XXVI, 5), draperies déjà transparentes, sinon « mouillées », qui se plaquent ou flottent en suspens (pl. XXVII, 1-3). Aux enseignements de la génération antérieure se mêle en somme l'influence d'essais plus récents ; le tout légèrement atténué, mais non point affadi, et toujours de pénétrante saveur. Plus magistrales pourtant sont les productions des grands sculpteurs contemporains : vers ce même temps s'achevaient, sur l'Acropole d'Athènes, au temple d'Athéna Niké, les prestigieuses Victoires du parapet, tandis que s'élevait sans doute à Delphes, dans le sanctuaire d'Apollon, un chef-d'œuvre insigne : la Colonne dite « aux acanthes » ou « des Caryatides ».

La Colonne « aux acanthes » ou des « Caryatides ».

La catastrophe de 373 l'avait jetée bas, mais on a pu rajuster ses fragments. Au long d'un fût élancé, côtelé comme une tige végétale, des bractées, des feuilles découpées et charnues, pareilles en haut à celles de l'acanthe, s'épanouissent à de réguliers intervalles ; les trois pieds, minces et droits, d'un trépied métallique, posaient en l'air sur leur frondaison, d'où jaillit encore en bouquet pressé une pousse suprême. Trois statues de femmes, de « Caryatides » (pl. XXVIII), s'adossent à ce bourgeon terminal ; avec lui elles supportaient la cuve du trépied, qui s'arrondissait au-dessus de leurs hautes coiffures évasées. Une danse hiératique les anime, rythmant leur

attitude et leurs gestes mesurés ; les jambes fermes ébauchent un mouvement lentement cadencé ; la main droite était levée, la gauche retenait un pan de la tunique plissée qui palpite au vent, se creuse ou se masse, et, transparente, frissonne comme une eau légère sur les corps. Et là, sa ténuité devient telle, que les lignes déliées des contours comme la délicate plénitude des formes demeurent inaltérées, nettes : le tissu n'a point d'épaisseur matérielle ; plus suggéré qu'exprimé, il n'est sensible que par le jeu des valeurs lumineuses : des nuances et des demi-teintes presque imperceptibles enveloppent seules la nudité, radieuse à la fois et pudique, et c'est de la chair même que semblent jaillir, en petites stries, les plis naissants des tuniques.

L'une des têtes est presque intacte (pl. XXIX). Les cheveux ondulés avec soin lui font une vaste couronne, qui porte sans effort le « calathos » sacré. Un sourire insaisissable erre, comme une mouvante lueur, sur le visage sérieux, sans se fixer en aucun trait. Le charme très doux de ce visage n'en doit point faire oublier la solide structure : du front lisse, étroit, élevé, les arcades sourcilières très strictes s'abaissent rapides vers la racine forte, presque carrée, du nez ; la bouche est petite, mais poussée en avant ; le menton, petit aussi mais bien marqué, donne de l'accent au moelleux des joues longues et pleines. Le caractère personnel, un peu singulier, de ce visage, lui vient des lèvres aux commissures sinueuses qui se serrent en un pli prononcé comme une moue, et des longs yeux ourlés de paupières minces, dont l'ovale étiré se prolonge, vers l'angle interne, en pointe infléchie. Et ici, comme devant l'Aurige, une question aussitôt se pose : original ou réplique, cette œuvre si particulière, ce chef-d'œuvre, nous révèle certes, directement ou non, un maître. On a nommé Paeonios, en songeant à sa Niké d'Olympie : mais cette déesse qui *descend* des nuées dans une gloire ondoyante de draperies aériennes, n'est guère, de facture ni d'esprit, la sœur des « Caryatides » de Delphes, triple chapiteau

vivant posé sur une colonne végétale. Alcamène, dont on connaissait un groupe de trois figures adossées (les Charites) a pu inventer ce motif « ternaire », mais d'autres le reprendre à son exemple. Le nom de Callimaque est mieux justifiable. Callimaque fit de curieux emprunts ornementaux au monde des plantes ; même on le citait comme ayant créé (?) le chapiteau corinthien : la colonne delphique ne serait point insolite dans son œuvre ; son goût était, dit-on, « archaïsant » déjà : précisément les chevelures de nos « Caryatides » décèlent une incontestable tendance archaïsante ; on put même lui reprocher certain excès de scrupule, qui lui faisait retoucher et « raffiner » ses ouvrages : voilà qui expliquerait, dans les « Caryatides », les petites rides parfois superflues du vêtement, et ces boucles d'oreilles et ces agrafes des manches, si précieusement ouvrées, — mais bien inutilement, puisque du pied de la colonne on n'apercevait point tant de détail. Une œuvre célèbre de Callimaque représentait des « Lacédémoniennes dansantes » ; or la colonne pourrait être un ex-voto spartiate : ce serait une coïncidence de plus..., mais qu'il faut peut-être écarter, car une autre question se pose : que sont au juste nos « Caryatides » ? Leur danse et leur courte tunique ne suffisent point à attester qu'elles représentent en effet des jeunes filles de Sparte. A considérer la composition même — danse sacrée sous un trépied — on songe irrésistiblement aux Thyiades, prêtresses delphiques de Dionysos, qui ensevelirent les membres déchirés de leur maître ; ce culte de Dionysos, génie des hauts-lieux du Parnasse, a été un jour fort en honneur à Delphes. Dans celui d'Apollon même les « Caryatides » ne seraient d'ailleurs point déplacées : n'était-il pas le Maître qu'accompagnent les trois Moires (les « Parques ») ou les trois Charites ? Or, il se pourrait que la tige figurée par la colonne fût celle d'une plante particulière, le silphium, et non pas seulement la simple stylisation d'un élément végétal quelconque : en ce cas, on serait tenté d'attribuer l'offrande tout entière à la ville de Cyrène, dont le silphium fut

l'emblème en quelque sorte héraldique, et dont la vénération pour les Charites est connue. Mais qu'elles aient nom Charites en effet, ou Moires, ou plutôt Thyiades, les « Caryatides » de Delphes resteront surtout à nos yeux celles qui mènent comme un chœur le cours harmonieux du monde — heures, saisons, astres et destinées — : les Grâces dansantes.

Avec elles se termine le ve siècle, ou s'ouvre, tout juste, le ive : quel qu'il soit, leur auteur, qui n'a point « hanché » leur taille ronde ni chargé d'inquiétude leur pur regard, ignorait encore le « pathétique » de Scopas et les langueurs de Praxitèle. De ces maîtres nouveaux, rien ne subsiste à Delphes... que la signature du second. En revanche Lysippe y est magnifiquement représenté.

L'ex-voto de Daochos.

Vers 336 avant J.-C., le tétrarque thessalien Daochos dédia dans le sanctuaire d'Apollon une file de statues : la sienne propre, et celles de ses ancêtres, auxquelles s'ajouta encore celle de son fils. Neuf grandes effigies s'alignaient ainsi, dans l'ordre chronologique et généalogique, sur un long piédestal dont la face antérieure portait devant chaque personnage une inscription en vers, « épigramme » relatant son nom, son ascendance et ses illustrations. On a retrouvé, avec le piédestal, trois statues nues et trois statues drapées (pl. XXX-XXXV). De solides raisons nous permettent de tenir les premières au moins pour des copies exécutées dans l'atelier même de Lysippe d'après des bronzes originaux du maître. La plus complète des trois, et la plus célèbre, est celle du pancratiaste Agias (pl. XXX). « Debout dans une attitude qui balance habilement les principales masses musculaires, le poids du corps portant plutôt sur la jambe droite, elle présente, avec la largeur des épaules et du thorax, la puissante élé-

gance des membres, le volume presque excessif du cou sous une tête presque trop petite, un type saisissant d'animal humain. » (É. Bourguet). Le pancratiaste vainqueur (déjà le bandeau du triomphe le couronne) vient, dirait-on, d'abattre à ses pieds un adversaire : après l'emportement récent du combat, la robuste musculature va se détendre dans le repos ; mais elle vibre encore d'un élan tout juste arrêté : pour un peu, élastique et violent comme un fauve, Agias à nouveau bondirait. Lui qui vainquit cinq fois à Némée, trois fois à Delphes, cinq fois aux jeux isthmiques, il reste prêt à livrer bataille, et rien n'apaise l'expression tenace, dure bien plutôt que sombre, de son visage (pl. XXXI). On a cru discerner en son regard quelque chose de « scopasique » : c'est confondre le pathétique et l'intensité ; intensité, non point de la vie intérieure, mais de la volonté vigilante qui surveille ou déchaîne l'expansion de la force. Devant cette tête énergique, plus que jamais sans doute on voudrait croire à une intention réaliste, d'autant que Lysippe fut portraitiste officiel et renommé ; Agias pourtant vivait un siècle avant lui : ici encore le tempérament qui se manifeste n'est point celui du modèle. C'est que l'artiste, aux temps classiques du moins, « héroïse » ou « idéalise » par des moyens qui lui sont propres, et sans tomber jamais dans l'impersonnel ; en art comme ailleurs, pour atteindre au « général », au « type », à l' « idée », l'esprit hellénique, bien loin de dilater, condense ; il procède, non par filtrages affadissants, mais par concentrations ramassées de vérité humaine ; l'accidentel et l'accessoire ne trouvent plus place, et seuls subsistent dans leur pureté les traits fondamentaux, la structure profonde, que chaque artiste aperçoit et traduit à sa manière. Celle de Lysippe est nettement réaliste ; pourtant il a dressé devant nous, non tel ou tel vainqueur au pancrace, mais le pancratiaste parfait, « l'athlète, et non l'athlète qui s'appelle Agias ». Ainsi ce qui caractérise l'individu en propre dans la série « généalogique » des Thessaliens sera mis en relief moins par l'insistance sur

tel détail de son image même que par de discrètes oppositions avec les statues voisines. Agelaos (pl. XXXII) qui fut vainqueur à la course, était un frère plus jeune d'Agias : aussi n'est-il point figuré en athlète puissant, mais en adolescent plus tendre, dont les jambes seules, nerveuses et fermes, ont exercé déjà leur juvénile vigueur ; les têtes marquent bien aussi cette différence, qui se retrouve jusque dans le travail même du marbre : on a critiqué dans l'Agias certaine brusquerie de facture (au vrai, c'est plutôt une fougue très sûre d'elle-même) ; dans l'Agelaos au contraire l'exécution est enveloppée, délicate, souple. La troisième statue enfin (pl. XXXIII) n'est plus, aussi nettement, d'un athlète ; certes, le personnage honoré est entraîné, comme il sied à un Grec, aux exercices gymniques ; il est musclé comme l'exigeait toute œuvre lysippéenne (malgré son « hanchement » il n'a rien de praxitélien) ; mais il devait représenter autre chose qu'un vainqueur aux jeux : il est, sans doute, Aparos, le premier ancêtre connu de la lignée. De là l'hermès « archaïque » auquel il s'accoude, et cette jeunesse vigoureuse qui est celle même de sa race.

Par la construction et l'anatomie, sinon par la pose, la statue d'Aparos est identique à celles d'Agelaos et d'Agias. Celles-ci répondent pleinement à tout ce que nous savons de l'art lysippéen, de ses innovations, de ses originalités : « canon » plus élancé qu'au ve siècle, naturalisme savant, sens du volume, équilibre subtil et comme dégagé de toute pesanteur, rythme enfin, solide mais complexe, et fait d'attitudes presque contrariées qui se fondent un instant pour la brève transition entre deux mouvements — en sorte que l'immobilité n'est jamais passive, mais comme instantanée, instable. Ces caractères sont moins marqués dans les autres effigies thessaliennes, œuvres de grand style pourtant ; celles d'Acnonios et de Daochos (pl. XXXIV), noblement enveloppés dans la chlamyde des chefs thessaliens, reproduisent elles aussi des bronzes — et de fort beaux bronzes, si l'on en juge

par le rendu magistral de l'étoffe aux larges plis croisés ou tombants. Celle de Sisyphos (pl. XXXV) — où la tunique, plus légère, et plus détaillée, reste de remarquable qualité — n'est sans doute pas une réplique aussi directe : un support trop apparent s'y ajoute, qui, dans les autres statues, copies plus fidèles, est réduit au minimum et soigneusement dissimulé. Il est difficile enfin de préciser en quelle mesure les exécutants des trois statues drapées se seraient inspirés de Lysippe, ou de tel autre sculpteur contemporain mal connu, Phradmon, si l'on veut ; la collaboration d'ailleurs était usage courant chez les artistes grecs : ainsi à Delphes même, pour un groupe aujourd'hui perdu qui représentait une « chasse d'Alexandre », Lysippe s'adjoignit Léocharès. Sans doute rien ne contraint de refuser à son atelier les trois statues drapées ; mais les modèles ont pu n'être point de sa main, tandis que les trois statues nues nous révèlent avec éclat son idéal athlétique et son art.

SUITES ET DÉCLIN

Ce sont là pièces de premier ordre : leur voisinage est écrasant pour d'autres sculptures, contemporaines ou postérieures, qui néanmoins ne manquent pas de mérite. Le IVe siècle finissant, le IIIe, le début même du IIe, eurent encore, à défaut de maîtres, d'excellents praticiens, dont la production subsiste à Delphes en quelques documents de choix (pl. XXXVI-XXXVII).

Effigies votives ou divines, portraits.

Sans doute ces artistes de second plan ne dominent-ils plus assez leur sujet, n'y voient-ils parfois que prétexte à déployer une virtuosité d'école, ou cèdent-ils souvent à la tentation d'utiliser aux fins de leurs commandes des modèles antérieurs : ainsi l'on arrive très vite à ces effigies votives dont les corps tout au moins donnent la sensation du « déjà vu » ; plusieurs sculptures de Delphes se situeraient trop aisément dans de telles séries. Mais les têtes, véritables portraits maintenant, ont beaucoup plus d'accent — du moins quand l'exécutant était adroit, et la person-

nalité du modèle accusée — : telle statue de « philosophe » (pl. XXXVI) est assez bien venue pour occuper une place fort honorable dans l'iconographie des IVe et IIIe siècles ; si la draperie (où l'étude des effets lumineux est d'ailleurs une heureuse réussite) y évoque, certes, bien des réminiscences, le visage est traité avec une ferme et large franchise ; mais ces traits sont-ils chargés de pensée, ou seulement appesantis de vieillesse ? rien ne montre mieux combien un réalisme exclusif échoue à exprimer l'être profond. Il est pourtant, à Delphes, un portrait qui échappe à cette critique (pl. XXXVII) ; réplique, semble-t-il, d'un bronze encore, et cependant de travail si spontané, de si pénétrante psychologie, que l'on croit tenir un original. Les traits personnels — ces yeux bien ouverts et distants, cette bouche désaxée, fatiguée — sont marqués avec une fidélité qui n'est point mécanique ; Oriental hellénisé, ou prince macédonien, ou Romain déjà, le personnage revit avec une intensité presque obsédante : une pensée raffinée, mais sans illusions, habite le front intelligent ; une sensibilité déçue frémit sur les lèvres ironiques et tristes. Les visages divins ont moins de caractère, mais gardent un grand charme ; telle tête dite d'Apollon, ou mieux, de ce Dionysos dont la faveur grandit à Delphes depuis l'ère d'Alexandre, — visage paisible au front ceint d'une bandelette (pl. XXXVII), — reste illuminée d'une souveraine douceur, qu'on ne peut dire pensive, bien qu'elle semble refléter quelque rêve ; ce n'est plus l'auguste sérénité du Ve siècle, c'est encore la grâce plus humaine du IVe, subtile et sérieuse.

Autel de Marmaria.

Ainsi — dans les portraits surtout, mais aussi dans les répliques inspirées de bons prototypes — l'art grec s'est survécu durant les temps hellénistiques ; sa sève pourtant

était épaissie et ralentie déjà, au moment où va tenter de s'exprimer un art différent, que l'on nomme gréco-romain. L'implantation d'un esprit « latin » en Grèce est, dans le domaine esthétique, des résultats généralement fâcheux. Statues et reliefs nouveaux se multiplient : mais, pour hâtive et abondante qu'elle soit, cette production reste lourde, embarrassée, banale : les deux traditions en présence répugnaient à se fondre. Parfois on essaie, maladroitement, de revenir à l'élégance grecque, déjà oubliée ; on y croit réussir, notamment, en allongeant à l'excès les proportions. Mais les succès restent rares, au point qu'à Delphes l'on n'en peut guère citer qu'un : le relief circulaire d'un autel où s'attarde un reste de grâce attique (pl. XXXVIII) : ces jeunes filles, qui accrochent des bandelettes à une grossière guirlande, sont assez fines et simples pour que l'on ait pu, naguère, parler à leur propos d'art hellénistique ; pourtant c'est bien là de l'art gréco-romain, atticisant si l'on veut, mais non sans sécheresse.

Antinoüs.

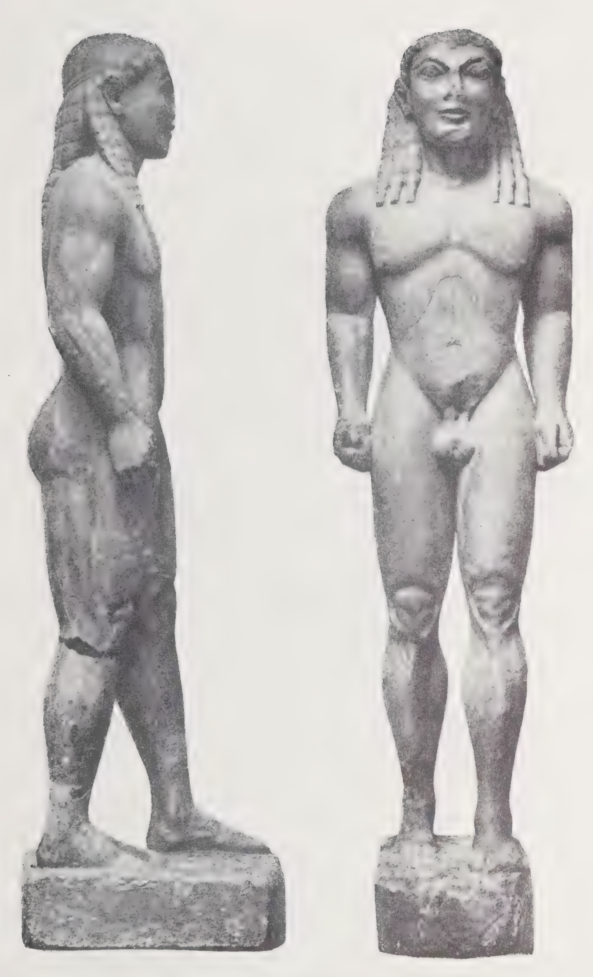
L'art grec néanmoins ne s'éteignit pas sans sursauts, et l'on put croire parfois que la vitalité romaine lui communiquerait une nouvelle force ; des « renaissances » s'ébauchèrent, qui furent précaires, artificielles, mais connurent quelques beaux jours. Au IIe siècle après J.-C., l'empereur Hadrien tenta de ranimer d'une vie hellénique les cités et les temples de la Grèce ; parallèlement une sorte de résurrection « archéologique » fut esquissée dans l'art et dans la religion. Le favori d'Hadrien, Antinoüs, héroïsé après sa mort, reçut un culte dans les sanctuaires ; son effigie s'y dressa, traitée selon les formules académiques, grâce auxquelles on pensait retrouver la manière et l'esprit d'autrefois. L'Antinoüs de Delphes (pl. XXXIX et XL) compte parmi les meilleurs exemplaires de ces « statues

de culte » vénérées aux derniers temps du paganisme. Sans doute l'éclectisme savant à l'excès y associe-t-il des disparates : le torse robuste et gras est porté par des hanches trop étroites et des jambes trop élégantes ; l'œuvre est belle pourtant, d'une beauté intellectuelle à la fois et sensuelle, ...comme désespérée. La tête, alourdie de cheveux tumultueux, semble pencher aussi sous le poids d'une destinée pathétique ; portrait idéalisé sans doute, mais émouvant, où se reflètent les rêves non satisfaits d'une génération curieuse malgré ses scepticismes, inquiète malgré ses illusions. Et si la structure du corps est d'une harmonie un peu hybride, le modelé du moins est remarquable : la science ici s'est fait délicate pour exprimer les fermetés et les souplesses de la chair, moelleuse, polie, luisante encore, comme si le marbre venait de subir la caresse onctueuse des huiles parfumées ; des soins pieux, on le sait, entretenaient ainsi et vivifiaient par des lubréfiants l' « épiderme » des statues de culte, mais bien peu sont restées veloutées et lustrées à ce point.

La ferveur nouvelle, pourtant, ne dura guère ; et ce qui subsistait d'esprit hellénique, dans l'art comme dans la religion, ne tarda pas à s'effacer dans l'oubli.

TABLE DES PLANCHES

IMPRIMERIE A. BONTEMPS, LIMOGES



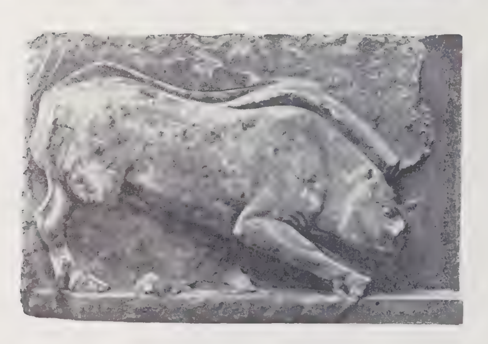
Statues argiennes



1



2



3

Métopes du Trésor de Sicyone



Le Sphinx des Naxiens



Tête du Sphinx naxien



Tête de la Caryatide cnidienne



Tête de la Caryatide siphnienne



La Caryatide siphnienne



Trésor de Siphnos : Fronton Est (ensemble et détail)





Trésor de
Siphnos :
Frise Ouest



Trésor de Siphnos : Frise Sud



Trésor de Siphnos : Frise Nord.



1



4



6



7

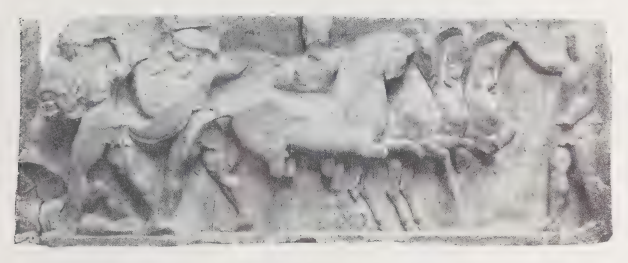
Trésor de Siphnos



2



3



5



8



9

Frises E. et N.



Fronton Est du Temple archaïque : statues féminines.



Fronton Est du Temple archaïque : Lion dévorant un Cerf (1) ; tête de Lion (2).



Façade du Trésor des Athéniens

Tête d'Athéna







1 Métopes du Trésor des Athéniens 2





1 Métopes du Trésor des Athéniens 2

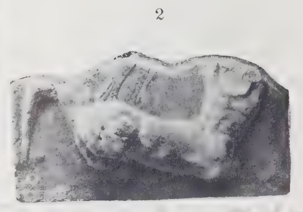




1 Métopes du Trésor des Athéniens 2 3



1



2



3

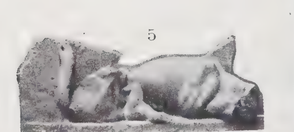


4

Métopes du Trésor
des Athéniens



6



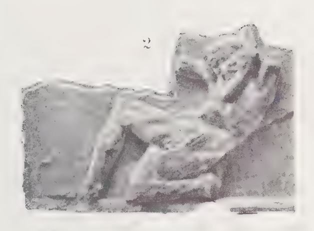
5



1



2



Métopes du Trésor
des Athéniens

4



3





5



6



L'Aurige







L'Aurige (détails)



Buste de l'Aurige

Pl. XXV.



« Niké »



Stèle funéraire



1 3



4 5

Fragments des métopes de la Tholos



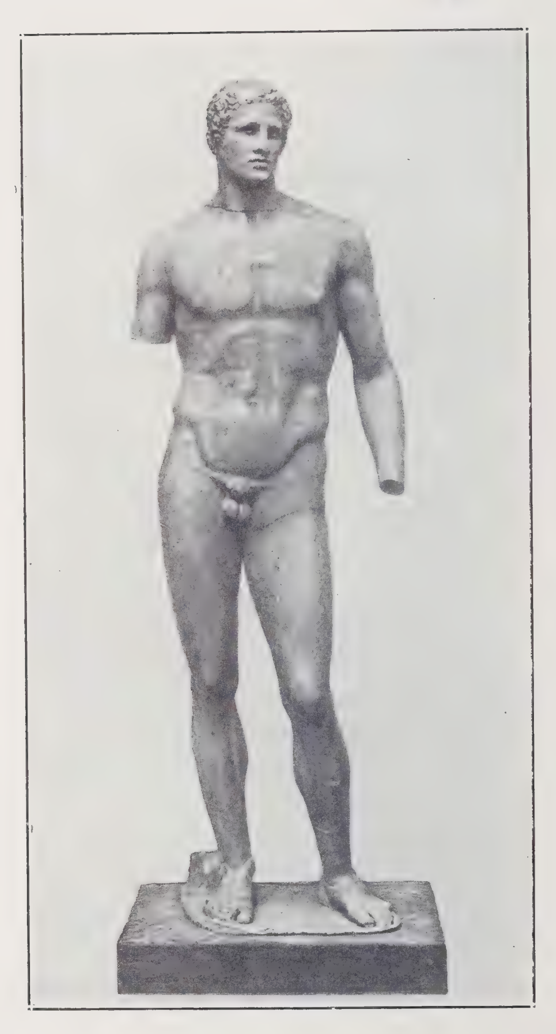
Fragments des métopes de la Tholos



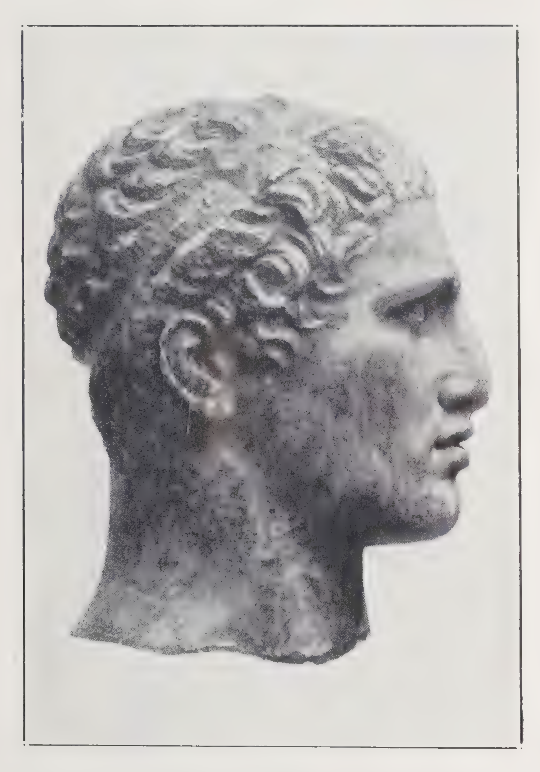
« Caryatides » de la « Colonne d'acanthes »



Tête d'une « Caryatide »



Statue du Thessalien Agias



Tête du Thessalien Agias

Pl. XXXII.



Statue du Thessalien Agelaos



Statue d'un Thessalien



Pl. XXXIV.

Chefs thessaliens

Pl. XXXV.

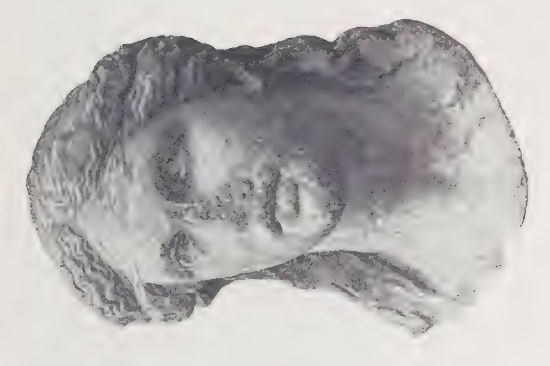


Statue du Thessalien Sisyphos I

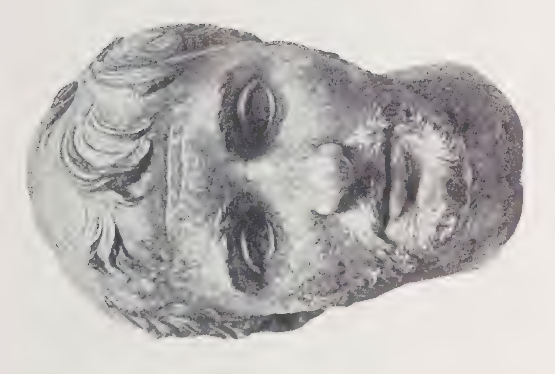


Statue d'un vieillard

Pl. XXXVII.



Tête de Dionysos



Portrait



Autel de Marmaria



Statue d'Antinoüs



Tête d'Antinoüs

